

José Paulo da Costa Antunes, *«Soli Deo Gloria»*. *Um contributo interdisciplinar para a fundamentação da dimensão musical da liturgia cristã*, Porto, Universidade Católica Portuguesa / Fundação Eng^o António de Almeida, 1996; inclui 158 páginas de transcrições musicais e dois CDs com exemplos gravados.

Este grosso volume corresponde a uma dissertação (de Doutoramento!) apresentada pelo autor à Universidade de Regensburg. Como testemunho dos caminhos da renovação litúrgico-musical subsequente ao Concílio Vaticano II trilhados na diocese do Porto, trata-se de um documento de peso, com implicações pastorais e sociológicas interessantes. Enferma, porém, de limitações graves que não só indicam uma assimilação defeituosa da metodologia científica – quer na área dos Estudos Litúrgicos, quer na área das Ciências Musicais –, como manifestam falta de informação e sugerem uma medíocre preparação intelectual.

O autor parte do pressuposto de que a participação activa da assembleia no acto litúrgico-musical e a acessibilidade da música é definidora da sua liturgicidade: «A acessibilidade à assembleia dos meios expressivos usados pela liturgia . . . é . . . um imperativo para julgar da liturgicidade de uma peça musical. Por isso, o juízo estético de uma composição musical litúrgica, deve incluir a capacidade da sua compreensão e participação pela assembleia» (p. 260). «A música só ganha todo o seu sentido em relação

com a exigência básica de participação plena, activa e consciente da assembleia» (p. 193; ver também p. 30). A noção de participação é porém entendida de uma forma restritiva: «Não podemos negar o facto de a assembleia também poder celebrar pela música, quando de uma forma activa a ouve. No entanto . . . a atitude de escuta activa como forma de participação exige um processo de educação . . . ficando a acção de escutar como um caso de excepção ou uma forma de segundo plano» (p. 79). A subalternidade da escuta activa como forma de participação é, segundo o autor, um dado da «experiência»: ora, não há experiência em abstracto, mas experiências histórica e socialmente condicionadas. Perante a heterogeneidade da sociedade contemporânea, é arbitrário seleccionar uma experiência concreta como critério de aferição da liturgicidade em geral.

Este critério é apesar disso utilizado pelo autor não só para condenar algumas práticas litúrgicas de carácter tradicional por ele presenciadas na Alemanha (pp. 39-40, 45), mas também para colorir a sua visão da história litúrgico-musical da Igreja Católica (pp. 63-64, 151, 285-86). Na sua perspectiva, a música só foi verdadeira expressão litúrgica, ou seja, plenamente participada, nos primeiros séculos depois de Cristo (dos quais há que imaginar quase tudo) e após o Concílio Vaticano II. A música dos séculos intervenientes é considerada «ornamento», «acompanhamento» ou «entretenimento», de acordo com uma evolução postulada cuja estreitíssima

base bibliográfica se resume à transposição para o contexto cristão de uma citação avulsa de alcance antropológico genérico e autoridade muito discutível (W. Suppan) e a uma referência ao lugar da música no cerimonial litúrgico do século XVIII (M. Kunzler). Ao combater as posições dogmáticas, de raiz cecilianista, sobre a intemporalidade litúrgica do canto gregoriano e da polifonia da época renascentista, o autor excede-se no sentido oposto, avaliando a funcionalidade litúrgica nos dias de hoje da antiga música sacra e também de alguma música contemporânea mais elaborada com base em critérios (como os «hábitos auditivos») que excluem a sua dimensão simbólica e transcendental, julgada acessível só a monges ou musicólogos (pp. 47, 287 ss.), no que a reflexão do autor entra em contradição com os pressupostos teóricos invocados (pp. 140-45). A sua proposta no sentido de se procurar, no tempo presente, um paralelismo entre a configuração litúrgica e a configuração musical da Missa parte de um impulso positivo de integração litúrgica, mas revela-se simplista, ao não analisar detidamente as condições de florescimento musical implicadas pela distribuição dos diferentes papéis ao longo da celebração (pp. 230-31).

Para além de subordinar a Teologia à Pastoral, o autor exhibe um desprezado desprezo pelos frutos da investigação académica, seja no domínio da História da Liturgia, seja no da História da Música. A fundamentação teórica da dimensão musical da liturgia cristã é entendida como

justificação ideológica baseada na acumulação de citações de autores contemporâneos, às vezes muito mal escolhidos (p. 38) e na interpretação pessoal, por vezes forçada e com traduções inexactas (pp. 117-18), das instruções pós-conciliares; e a sua «fenomenologia ritual» tem como única base o pragmatismo, largamente limitado a um horizonte paroquial concreto (na verdade, o autor ignora ostensivamente quase todos aqueles que entre nós, na Igreja Católica, contribuíram para a renovação litúrgica pós-conciliar).

Quando o autor não se limita a fazer uma colagem de citações alheias, os erros factuais e as opiniões não fundamentadas rivalizam entre si. Na p. 44, diz-se que o «Bolero» de Ravel foi composto para acompanhar uma forma de dança com o mesmo nome, o que não é verdade, e afirma-se que é uma peça «pouco interessante apenas para ser ouvida», quando se trata de um dos maiores, senão o maior, sucesso discográfico do século XX. Na p. 59, diz-se que na Idade Média as «formas melismáticas» buscam uma «declamação racional», surgindo assim os tropos e as sequências, o que é completamente descabido. Na p. 60, data-se as origens do canto polifónico do século XIII, quando, tanto quanto se pode demonstrar historicamente, este remonta, o mais tardar, ao século IX. Na p. 61, segundo o autor, as técnicas contrapontísticas aparecem no início do século XVI, quando nessa altura já tinham quatro séculos de história. Na p. 64, diz-se que até 1800 a palavra «música» não era usada para

a música vocal litúrgica, quando basta ler a p. 65 para se encontrar um exemplo (aliás não isolado, nem o primeiro) do contrário. No mesmo lugar, ao falar-se de Monteverdi, interpreta-se a «seconda prattica» como estilo concertante, que lhe é bastante posterior. Na p. 296, diz-se do «sistema modal» que está liberto da sensação de conclusão ou de termo, o que vai ao arrepio de toda a teoria modal medieval e renascentista. Na p. 351, afirma-se que o hino é a forma musical típica dos ritos processionais, o que historicamente não é verdade. Aliás, o autor mergulha o hino numa nebulosa conceptual reminescente dos primeiros séculos da nossa era, quando há mil e quinhentos anos que a noção de hino se fixou em torno de uma forma literária de tipo estrófico. A confusão é patente nas pp. 269-71, em que, depois de se referir repetidamente o hino como uma (só) forma musical, se esclarece (?) que «o Hino é a síntese de uma melodia e de um texto» (coisa que se poderia dizer de quase tudo) e se acrescenta que «os hinos podem apresentar-se fundamentalmente com três formas» (e não uma).

A inconsequência conceptual do autor revela-se também na produção de proposições contraditórias sobre a liturgicidade da música, que dependeria apenas da sua adequação ao acto celebrativo (pp. 72, 209) ou apenas da intenção de quem compõe (pp. 126, 207); e sobre as linguagens musicais mais modernas, que seriam de evitar (pp. 30, 46, 47, 50, 252, 297) mas deveriam ao mesmo tempo ser admitidas (pp. 262, 338). A funda-

mentação antropológica, sociológica e filosófica do lugar da música na liturgia (pp. 136-147) é extremamente pobre e desactualizada, mostrando falta de familiaridade com a extensa bibliografia disponível nas áreas da Etnomusicologia, Sociologia e Estética musicais. As recomendações relativas às formas musicais a privilegiar e ao papel dos instrumentos (pp. 83, 184-85, 245, 303-84) carecem de alicerces históricos ou teóricos, remetendo implicitamente para a experiência pessoal do autor, que dificilmente constitui um critério cientificamente válido. O espaço dedicado às «perspectivas técnicas» (pp. 257-260) sobre o desenvolvimento melódico, rítmico e harmónico, a tessitura vocal e a instrumentação da música litúrgica remete, uma vez mais, para a experiência de Paulo Antunes, sendo para além disso de uma puerilidade analítica inaceitável em qualquer nível de pós-graduação.

Os exemplos gravados incluem o estilo «pop» da celebração de encerramento de um Congresso Católico na Alemanha (Dresden, 1994), a escrita equilibrada e tecnicamente esmerada do Cónego Ferreira dos Santos (o compositor mais representado), e algumas composições menos triviais, como seja «Geheimnis des Glaubens», de Otmar Faulstich. Pode ainda ouvir-se o autor, acompanhado por um excelente organista, Franz Stoiber (cf. Exemplo 21), a cantar desafinado no Exemplo 63 (CD II-16).

Manuel Pedro Ferreira